

Dorothea Schurig

ALMEIDA FARIA,  
*TETRALOGIA LUSITANA*

J. C. findet es nicht witzig, er sagt: Scheißvaterland, Pech, hier hineingeraten zu sein, niemand und nichts tröstet mich, Verhängnis, im falschen Zug zu sitzen, seit Jahrhunderten auf dem toten Gleis, inwendig verfault, von außen vergammelt und verdreckt, vom Wahn der Vergangenheit befallen, künstlich am Leben erhalten, Schimmelgeruch verströmend, Tod, ruhmlose Melancholie. Leute, die in Apathie verharren, in erstickter Verzweiflung, in trostloser Resignation, ermüdet von einstigen in der Erinnerung aufgetakelten Ruhmestaten, Armselige, die sich leichterding mit Stockfisch zufrieden geben, mit Toto und dem morgen ausgelosten Lotto, ein lahmer Haufen von mangelndem Mark, von kümmerlicher Tatkraft, von schlaffer Phantasie und Vorstellungsvermögen, die nur mehr erhalten zum Erzählen von Witzen, zum Erfinden von plumpen, bitteren Anekdoten, zu politischem Palaver, Schmähung und Schwindelei.<sup>1</sup>

Diese Zeilen stehen im letzten Kapitel des 1978 veröffentlichten zweiten Bandes der Tetralogie, in der Almeida Faria nicht nur die verkrusteten Strukturen im faschistisch regierten Portugal, sondern auch die gesellschaftlichen Zustände der unmittelbar auf den 25. April 1974 folgenden revolutionären Periode scharf und schonungslos analysiert.

Schon in seinem 1962 erschienenen Erstlingswerk *Rumor Branco* (Weißes Rauschen), in dem der damals neunzehnjährige Autor "die verschiedenen menschlichen Erfahrungsebenen auf unterschiedlichen, sich vermischenden Zeitstufen der Erzählung durch mehr oder weniger bewußt eingesetzte phänomenologische und existentialistische Gedanken zu erhellen sucht"<sup>2</sup>, ist die Sozial- und Zeitkritik nicht zu übersehen.

Während jedoch Autoren wie José Cardoso Pires, Nuno Bragança und António Lobo Antunes auf die vorrevolutionäre Zeit ausweichen, in ihren Büchern vom Kolonialkrieg und dem antifaschistischen Kampf im Untergrund erzählen und eine direkte Stellungnahme zur Gegenwart vermeiden, dienen Almeida Faria auch die nachrevolutionären Wirren bis zum November 1975 als szenischer Hintergrund, als willkommenes Objekt seines gnadenlosen Sarkasmus und fungieren als auslösendes Moment für radikale Veränderungen im Leben seiner Romanfiguren.

Der erste Roman der Tetralogie, *A Paixão* (1965), stellt die konservative, patriarchalische Gesellschaft Portugals am Beispiel einer Großgrundbesitzerfamilie im

---

1 *Fragmente einer Biographie*, S. 13, bzw. *Cortes*, S. 189.

2 Wolf-Dieter Lange, "Die Portugiesische Literatur", in: *Moderne Weltliteratur*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1972, S. 153.

Alentejo dar, der südlichen Provinz des Landes, in der die größten sozialen Gegensätze zwischen der reichen Klasse der Herren der Latifundien und den besitzlosen Landarbeitern herrschten. "Almeida Faria erzählt vom Schicksal einer Landbesitzerfamilie und der mit ihr auf Gedeih und Verderb Verbundenen. Er schildert dabei nur einen einzigen Tag, den Karfreitag. Das ergibt ein beziehungs- und bilderreiches, dicht gewebtes Geschehen ohne Nebensächlichkeiten, aber mit oft deftigen Höhepunkten. Die eigentliche Aktion geht jedoch unter der Oberfläche, in den Gedanken und Erinnerungen, Wünschen und Verzichten der dargestellten Personen vor sich. Während im Dorf und in der Kirche die religiösen Zeremonien der Karfreitagsliturgie zelebriert werden, vollzieht sich abseits davon die menschliche Passion der Protagonisten - ein erregendes portugiesisches Jedermannspiel um Vergangenheit und Gegenwart, Erfahrung und Erleiden, Hoffnung und Vergeblichkeit."<sup>3</sup>

Hintergrund für das Geschehen ist das alte Gutshaus der Familie. Das muffige, vom Verfall bedrohte Gebäude, "casa velha que tem um ácido cheiro a decadência"<sup>4</sup>, in dem sich die Familie noch einmal zu einem Osterfest zusammenfindet, ist die Metapher für das nahende Ende der Familiengemeinschaft und einer Epoche. Der autoritäre Vater Francisco, "homem da idade da pedra preso à saudade do passado"<sup>5</sup>, beobachtet resigniert seinen eigenen Untergang; wie er in der Vergangenheit befangen ist auch die in täglicher, leerer Geschäftigkeit dahinvegetierende Mutter Marina, "mulher triste, fechada no amor às coisas e num certo e cada vez maior desprendimento em relação aos seres".<sup>6</sup> Ebenso sinnentleert ist die Existenz der "Sklaven".<sup>7</sup> Der alte Pferdeknecht Moisés, für den es längst keine Pferde mehr zu betreuen gibt, fristet sein Dasein in der Erinnerung an seine früh gestorbene Frau; an seinen täglichen Gang zur Messe knüpft sich keine Hoffnung.<sup>8</sup> Die Mägde Piedade und Estela führen ein entfremdetes Leben voller monotoner Arbeit, "uma vida igual a nada"<sup>9</sup>, "desapossada do núcleo do seu povo, proletariado miserável".<sup>10</sup> Die fünf Kinder, für die Mutter "ilhas isoladas"<sup>11</sup>, sind in ihrer eigenen Welt der politischen Träumerei, der Krankheit und der pubertären Ängste und Wünsche befangen.

Die kurzen Kapitel des ersten Teils des Romans tragen wie in einer Porträtgalerie die Namen eines der Familienmitglieder oder des Gesindes. Mit der aus der Troubadourlyrik übernommenen Technik der Wiederaufnahme der letzten Worte des vorausgehenden Abschnitts werden Personen äußerlich miteinander verbunden, deren Gemeinschaft in Wahrheit schon brüchig ist. Jeder scheint mit seinen Träumen, Gedanken, Erinnerungen und Empfindungen allein. Wie in einer Tondichtung,

3 Günter W. Lorenz, "Jedermann in Portugal", *Welt der Literatur*, Hamburg, 13.3.69.

4 *A Paixão*, S. 163.

5 Ebd., S. 160.

6 Ebd., S. 160.

7 Ebd., S. 100.

8 Ebd., S. 89.

9 Ebd., S. 161.

10 Ebd., S. 163.

11 Ebd., S. 117.

schreibt der Übersetzer und Literaturkritiker Georg Rudolf Lind, wird jede Figur zum Thema, bis uns die Umrisse der Personen vertraut geworden sind.

Jedes der verschiedenen Themen - der Grundbesitzer und seine Frau, die fünf Kinder, die Köchin, der Knecht - ist in sich selbst abgeschlossen und wird bei der Wiederkehr variiert; jedes dieser Gestalt-Themen ist zugleich realistisch und poetisch gehalten, das heißt: der Autor versucht sich intuitiv in das Dasein seiner Gestalten zu versetzen, er zeigt die Spielwelt des jüngsten Sohnes, die Routine-mühsal der Köchin, die Erinnerungen des alten Knechtes mit gleicher Suggestionkraft, mit ausdrücklicher Vorliebe für die Träume seiner Geschöpfe, ohne bei diesen detailgenauen Evokationen auf das Recht des Dichters zu verzichten, jede seiner Individualitäten mittels ausgreifender Reflexionen ins Menschlich-Typische zu erhöhen. ... Diese Überhöhung zum Typus erfolgt mit dem Kunstmittel einer drängenden, Absatz an Absatz schließenden, zuweilen dithyrambischen Prosa von großer Schönheit und starker emotionaler Energie. In dieser dichterisch geweiteten Sprache finden detaillierte Sachbeschreibungen und umgangssprachliche Wendungen ebenso ihren Platz wie Reflexionen über die bedrängenden Fragen des Menschenlebens und kühne poetische Metaphern.<sup>12</sup>

Die Handlung dieses sich über fünfzig Kapitel erstreckenden "epischen Gedichts" (Oscar Lopes) spielt an einem Karfreitag, der wiederum in drei große Abschnitte "Morgen", "Nachmittag" und "Nacht" unterteilt ist. Die an diesem Tag besonders spürbare Allgegenwärtigkeit des Leidens und des Todes, des Scheiterns und des Untergangs dient als dunkles Leitmotiv. Auf den statischen, lyrischen Charakter des ersten Abschnitts "Morgen" folgt im Zentrum des Romans, im 25. Kapitel, der erste dramatische Akzent: Auf einem Teil der Herdade bricht am frühen "Nachmittag", während der Vater sich bei seiner Geliebten aufhält, ein Feuer aus und zerstört Pinienwälder, Eukalyptushaine und Getreidefelder. Einer der Landarbeiter, vielleicht der Brandstifter, kommt beim Löschen auf ungeklärte Weise um. - Am Abend schließlich, während des gemeinsamen Nachtessens, greift der Vater seinen zweitältesten Sohn João Carlos wegen dessen politischer Überzeugungen und Aktivitäten heftig an. João Carlos, der in den folgenden Romanen fast durchgängig mit den Initialen Christi, J. C., erscheint und sich zur zentralen Gestalt der Tetralogie entwickelt, verläßt daraufhin wütend und erbittert das Elternhaus. Unterdessen geht im Dorf die düstere Karfreitagsprozession vor sich, die, als plötzlich die Straßenbeleuchtung erlischt, für lange, bange Minuten in Chaos und panischem Entsetzen versinkt:

... quando a procissão desaguavea no largo do monumento aos mortos da grande guerra, como uma súbita intervenção divina, a iluminação eléctrica extinguiu-se simultaneamente em toda a vila, houve um abalo fundo e um terror de desferida faísca, na noite, e ao contrário; sussurros na massa, breves, surdos, aos quais um silêncio de pedra se seguiu; e, nesse silêncio aterrador, confrangedor agudo, sentia-se que todos os instintos se alteravam, que todos os medos e ânsias seculares surgiam ao de cima, que todos procuravam um abrigo; enquanto alguns corriam e fugiam, outros ficavam imóveis nos lugares, agarrados às pedras e à terra feitos

---

12 Georg Rudolf Lind, "Jenseits der Folklore", *Stuttgarter Zeitung*, 15.2.1969.

casas ou árvores, prisioneiros do pânico antiquíssimo dos deuses; muitos, a maioria, chegavam-se uns aos outros, abraçavam-se, rapazes e raparigas se beijavam, cheios de desespero e diligência, parecia fim do mundo ...<sup>13</sup>

Die hier dargestellte Realität unterscheidet sich, trotz des in diesem Roman noch vorhandenen ideologischen Untertons, grundlegend von der des neorealistischen Romans. Die fiktive Wirklichkeit wird immer auch in die symbolische Ebene erhoben. "Es handelt sich um eine Meditation über die konkrete Zeit, die (historisch und individuell betrachtet) im periodischen Wechsel degeneriert und sich regeneriert, so wie die alten Mythen, die um Tages-, Mond-, Jahres- und Lebenszyklen etc. kreisen."<sup>14</sup> Den Kreislauf von Werden und Vergehen beschwört der Autor immer wieder, nicht nur im Tod und der Auferstehung Christi, dessen Kreuzestod ihm Symbol für das Leiden der Kreatur ist, sondern auch im Mythos von Osiris, der von Seth ermordet und zerstückelt wird und in der Gestalt des jungen Horus wiederaufersteht<sup>15</sup>, oder wenn er den Bumerang, den der kleine Tiago schnitzt, "als heiligen Gegenstand der ewigen Wiederkehr"<sup>16</sup> bezeichnet, oder wenn er im letzten Kapitel des Romans von dem nach jedem Winter neu erblühenden Baum spricht.<sup>17</sup>

In *A Paixão* erzählt Almeida Faria die Geschichte irgendeines Karfreitags vor der sogenannten Nelkenrevolution. *Cortes*, der zweite Band der Tetralogie, spielt hingegen an einem genau datierten Tag: am Ostersonntag, dem 13. April 1974, also ebenfalls in der Karwoche, der Woche des Pathos und des Leidens. Während jedoch in der Leidensgeschichte Christi der Vater den Sohn opfert, erinnert *Cortes* an alte, vorchristliche Mythen, an den rituellen Tod des Vaters, des Königs, dessen Nachfolge der Sohn antritt. In *Cortes* stirbt nicht der Sohn, sondern der Vater. Der Sohn bricht mit dem Vater und allem, was der Vater repräsentiert. Er, João Carlos, verläßt die Familie und zieht zu seiner Freundin Marta nach Lissabon. Im Verlauf des Romans, dessen Titel *Brüche* bereits auf den Leitgedanken der Erzählung hinweist und der mit dem Zitat "Tempo de gente cortada" aus einem Gedicht von Carlos Drummond de Andrade endet, wohnen wir dem Auseinanderbrechen der Familie und der Auflösung der alten patriarchalischen Ordnung bei. Eine latente Rebellion von Seiten des Gesindes wird spürbar. Die aufgebrachten Landarbeiter, die bisher die Herrschaft des pater-familias akzeptiert hatten, erschlagen den Großgrundbesitzer, weil sie ihm die Schuld am Tod ihres bei dem Feuer am Vortag umgekommenen Kameraden geben. Als die Köchin Piedade von der Ermordung des Hausherrn erfährt, kündigt sie. Der alte Moisés denkt an Selbstmord. André, der älteste Sohn der Familie, der widerwillig seinen Militärdienst ableistet und befürchtet, in den Krieg nach Angola geschickt zu werden, träumt von seiner Desertion und der Flucht aus dem ungeliebten Portugal. Seine Freundin Sónia will mit "dieser Kultur brechen"<sup>18</sup> und in ihre Heimat zurückkehren.

---

13 *A Paixão*, S. 174.

14 Oscar Lopes, "Ecce homo: Uma dialéctica do sujeito", Vorwort zu *A Paixão*, S. 10.

15 *A Paixão*, S. 87.

16 Ebd., S. 124.

17 Ebd., S. 189.

18 *Cortes*, S. 146.

Diese diversen Brüche mit der Vergangenheit bedeuten für einige der Romanfiguren zugleich auch Aufbruch und Emanzipation. Das trifft vor allem auf João Carlos zu. Er und Marta sind vielleicht die einzigen Figuren, denen es gelingt, die Einsamkeit zu durchbrechen, zu der die anderen verdammt sind. Während diese wie in Blitzaufnahmen ihre Einzelauftritte haben und "im Kokon ihres jeweiligen Kapitels eingesponnen sind, ohne zu wissen, wer im nächsten Kapitel das Wort ergreift"<sup>19</sup>, reden J. C. und Marta, fortan die Hauptpersonen, ab dem 45. Kapitel abwechselnd übereinander, als wäre der Bann endlich gebrochen. Ihr gemeinsamer Marihuana-rausch am Ende des Romans erscheint wie eine ikonoklastische, ironische Verkehrung des Festes der Wiederauferstehung: "Mastigo marijuana para acabar de festejar a adiada ressurreição da páscoa, pode chegar durante o sono ...".<sup>20</sup>

Über die Zukunft wird in diesem Buch wenig gesprochen, sie wird höchstens in Frage gestellt oder vage angedeutet. Der Autor bricht, auch in dieser Hinsicht, mit der neorealistischen Romantradition, in der die Protagonisten die erträumte Zukunft vorwegnehmen und die Realität mit den Instrumenten der ideologischen Fiktion verdrehen.<sup>21</sup> Allen Figuren gemeinsam ist nur der Wunsch nach Veränderung und die Absage an eine ungeliebte Gegenwart.

*A Paixão* und *Cortes* bilden innerhalb der Tetralogie eine Art Diptychon (Oscar Lopes) aufgrund ihrer thematischen und formalen Ähnlichkeit, beide Romane konzentrieren sich auf einen einzigen Tag, und auch der Ort der Handlung ist vorwiegend die alentejanische Kleinstadt "Montemínimo". Mit dem dritten Band *Lusitânia* erweitert sich nicht nur der Aktionskreis der verschiedenen Romanfiguren, sondern auch die Zeitspanne: Das Geschehen erstreckt sich von Ostersonntag 1974 bis zum Ostersonntag des Jahres 1975. Die Symbolik der "liturgischen Zeit" wird also auch in diesem Roman aufrechterhalten. Die dramatischen Ereignisse der Aprilrevolution und die nachfolgenden Wirren und Verirrungen verflechten sich mit den persönlichen Erlebnissen und Erfahrungen der Figuren. J. C. und Marta werden aus unerklärlichen Gründen und auf abenteuerliche Weise von einem arabischen Kommando entführt, ein reicher Venezianer kauft sie frei und lädt sie in seinen Palast am Canale Grande ein. Das venezianische Szenarium, Schauplatz par excellence und einer der Kulminationspunkte der europäischen Kunst- und Geistesgeschichte, "markiert den ästhetischen und erotischen Raum des Romans".<sup>22</sup> Nach ein paar Monaten sieht sich J. C. jedoch gezwungen, sein "exílio voluntário"<sup>23</sup> zu verlassen und ohne Marta nach Portugal zurückzukehren, um die Familie nach der Enteignung ihres Landbesitzes zu unterstützen.

Die verschiedenen Begebenheiten und Vorkommnisse werden hauptsächlich in der Form von Briefen erzählt, die sich die uns schon aus den anderen beiden Romanen bekannten Personen schreiben. Die chronologische Sequenz dieser zwischen Venedig, Lissabon, Luanda und "Montemínimo" geführten Korrespondenz wird hin und wieder durch Monologe, Träume, bittere Kommentare oder Tagebuchfragmente

19 Diogo Pires Aurélio, *O Próprio Dizer*, Imprensa Nacional, Lisboa 1984, S. 116.

20 *Cortes*, S. 182.

21 Diogo Pires Aurélio, S. 118.

22 Luís de Sousa Rebelo, "Lusitânia ou Os Males da Pátria", Vorwort zu *Lusitânia*, S. 15.

23 *Lusitânia*, S. 75.

unterbrochen. "Der Briefroman, der seine Blütezeit im 17. und 18. Jahrhundert hatte, erlaubt eine Art affektiver Reflexion und philosophischer Meditation, in denen sich das Auf und Ab der Gedanken und der Stimmungen frei und subjektiv enthüllen. Die in diesen Briefen erzählte Zeit ist zugleich auch die Zeit der Beichte und der Zerstörung persönlicher Tabus, die Zeit der Ängste und Ungewißheiten, des Hasses und des Spottes, der Liebe und der Schmähungen."<sup>24</sup> Der Brief ist ein geschriebener Monolog, der den Dialog versucht. Und wie der innere Monolog ist der Brief eine Technik, die Präsenz der Erzählers zu tarnen. Der Autor wird eine Art "Gentleman-Erzähler"<sup>25</sup>, der die anderen zu Worte kommen läßt.

Die epistolare Form scheint die natürliche Konsequenz eines Prozesses der progressiven Individualisierung der Konflikte, der wir seit dem ersten Roman beiwohnen. Durch große geographische Entfernungen voneinander getrennt - und der physische Abstand bedeutet zugleich die affektive, psychologische oder ideologische Distanz - suchen die Personen sich selbst und die anderen zu erkennen, so wie sie es immer getan haben: mit und in den Worten.<sup>26</sup>

Der Briefroman bewirkt mit seinen strukturellen und rhetorischen Mechanismen, daß auch der Leser das Drama der Trennung und der Wiederannäherung empfindet.<sup>27</sup> Dennoch erweist sich, daß es letztlich unmöglich ist, durch die Brücke der Briefe eine beständige Eintracht zu stiften, das gegenseitige Verständnis zu festigen und den Dialog zu fördern. Die Distanz und Isolierung, von den Betroffenen schmerzlich empfunden, bleiben trotz aller Bemühungen bestehen.<sup>28</sup> Auch zwischen J. C. und Marta bahnt sich gegen Ende des Romans eine Entzweiung an. "Sempre me angustiou não poder, numa vida, ver todos os grandes quadros, ler os livros que queria, conhecer pelo menos mille e tre mulheres bonitas. Parece-me que estou o mais perto possível desse sonho impossível..."<sup>29</sup> hatte J. C. aus Venedig an seine Schwester geschrieben. Nun, da er das "labirinto aquático"<sup>30</sup> und Marta verlassen mußte, klagt er in langen Jeremiaden, wie er selbstkritisch zugibt, Marta sein Leid und seine Frustration:

... regresso à casa que abandonara faz um ano, decidido então a nunca mais voltar, a libertar-me desta mesquinhez monumental. Afinal eis-me metido até aos gorgomilos na maldita mansão e mansidão domésticas, outra vez mergulhado na confusão nacional que infelizmente me diz respeito e à qual estou ligado para mal dos meus pecados.<sup>31</sup>

---

24 Luís de Sousa Rebelo, S. 14.

25 Maria Lúcia Lepecki, *Sobreimpressões - Lusitânia, paixão e morte*, Lisboa 1988, Editorial Caminho, S. 26.

26 Ebd., S. 28.

27 Ebd., S. 24.

28 Ebd., S. 30.

29 *Lusitânia*, S. 44.

30 Ebd., S. 43.

31 Ebd., S. 227.

Der Titel *Lusitânia* ist eine ironische Anspielung auf Camões und dessen Nationalepos *Die Lusiaden*, die bereits in *Cortes* parodiert werden.<sup>32</sup> Anders als Camões läßt Almeida Faria seinen "Helden" J. C. allerdings kein emphatisches Loblied auf die ruhmreiche Vergangenheit anstimmen, sondern nur melancholische oder sarkastische Spottgesänge über den Zustand des Vaterlandes, das er als Affendorf, "Aldeia dos Macacos"<sup>33</sup> verhöhnt, als "ratoeira infecta"<sup>34</sup> beschimpft und mit einem lecken oder gestrandeten Schiff, "nave furada"<sup>35</sup>, "barco encalhado"<sup>36</sup> vergleicht, in einer Symbolik, die den Roman wie ein Leitfaden durchzieht.

Der letzte, 1983 erschienene Teil der Tetralogie, *Cavaleiro Andante*, umfaßt die Zeit zwischen Juni und November 1975. Portugal ist weiterhin ein von politischen Unruhen erschüttertes Land, in dem Enteignungen, Putschversuche, Bombenattentate und Flüchtlingsströme aus den ehemaligen Kolonien das tägliche Leben bestimmen. Diese anarchische Periode bis zum "novo Thermidor"<sup>37</sup> dient dem Roman als Rahmen und Kulisse.

J. C., der inzwischen als Bordsteward der nationalen Fluggesellschaft zum Unterhalt der Mutter und der beiden jüngeren Brüder beiträgt, versucht in seinen Briefen, Marta zur Rückkehr nach Portugal zu bewegen. Jó und Tiago, die mit der Mutter und dem treuen Dienstmädchen Estela in Montemínimo geblieben sind, flüchten sich immer mehr aus der bedrohlich empfundenen Realität in das Reich der Phantasie, in eine onirische Welt, in der sie als fahrende Ritter auftreten, zum Zentrum der Erde vordringen oder in die Stratosphäre, zum "Village Aérien" des Jules Verne fliegen. André, für den das Leben "neste Portugal-dos-Pequeninos" zu einer dunklen, wenn auch sonnenbeschiedenen, Sackgasse ohne Ausweg<sup>38</sup> geworden ist, bricht auf der Suche nach einem Job und Heilung seiner Krankheit nach Brasilien auf, "lá onde a surpresa ainda é possível".<sup>39</sup> Nachdem sich sein Zustand innerhalb weniger Monate verschlimmert hat, verläßt er das ihm verhaßte São Paulo und sucht Zuflucht bei seiner Freundin Sónia, die allein ihm "reconforto, ajuda, guia"<sup>40</sup> ist. Er, der sich selbst als "cavaleiro andante"<sup>41</sup>, "marinheiro aéreo, vagante sem casa onde ficar"<sup>42</sup> bezeichnet, erkennt, daß seine Suche eine Irrfahrt war. Kurz nach seiner Ankunft in Luanda stirbt er, während sich im gerade unabhängig gewordenen Land blutige Kämpfe zwischen den sich befehdenden Fraktionen abspielen.

Die in diesem Buch in alle Winde verstreuten Personen führen weiterhin eine ausgedehnte Korrespondenz miteinander, welche, zusammen mit den Phantasmen

32 *Cortes*, S. 78.

33 *Lusitânia*, S. 133.

34 Ebd., S. 235.

35 Ebd., S. 196.

36 Ebd., S. 139.

37 *Cavaleiro Andante*, S. 305.

38 Ebd., S. 40.

39 Ebd., S. 94.

40 Ebd., S. 174.

41 Ebd., S. 176.

42 Ebd., S. 96.

der Knaben und den Selbstgesprächen der Mutter, die Materie des Romans ausmacht.

Durch die Magie dieser sich kreuzenden Briefe entsteht vor unseren Augen ... eine innere menschliche Landschaft der Liebe, der Begierde, der Angst, des Hasses, der Träume, der Hoffnung und Verzweiflung.<sup>43</sup>

Das Bemühen, sich selbst und die anderen zu erkennen und zu verstehen, das die Protagonisten bereits in den drei vorangehenden Romanen charakterisiert und umtreibt, wird im letzten Band der Tetralogie zur Suche nach dem Sinn des Lebens überhaupt. Der Titel, *Fahrender Ritter*, der leitmotivisch die verschiedenen Personen begleitet, symbolisiert diese Suche. Und das dem Roman vorangestellte hegelianische Motto vom fahrenden Ritter, der die Witwen und Waisen beschützen will und heutzutage arbeitslos geworden ist, da in der modernen Zeit Polizei, Gerichte, Armee und Regierung seine schimärischen Zielsetzungen übernommen haben, klingt gleichzeitig spöttisch und elegisch, wenn man den Kontext der Erzählung berücksichtigt. Dennoch ist der Grundton, der das Buch durchzieht, weniger pessimistisch als noch in *Lusiânia*, da es den meisten Figuren gelingt, durch größere Anteilnahme und gegenseitiges Interesse aus ihrer bisherigen Abkapselung und Einsamkeit auszubrechen.

Die Welt, die in diesen Romanen dargestellt wird, ist aus den Fugen geraten. Dem entspricht die Technik der Darstellung, die Struktur, die Behandlung von Zeit, Raum, Personen und Sprache. Es lassen sich allgemeine Züge des modernen Romans seit den 60er Jahren erkennen, ohne daß man von einer direkten Beziehung zu dem damals auch in Portugal bereits bekannten Nouveau Roman<sup>44</sup> sprechen könnte. Almeida Faria bindet, im Gegensatz zum Nouveau Roman, seine Romanfiguren ein in Zeit und Umwelt und in ein ethisches System. - Wegen des zum Teil ideologisch gefärbten Gehaltes wurde *A Paixão* in der Nachfolge des Neo-Realismus gesehen<sup>45</sup>, doch handelt es sich hier, und weit mehr noch in den folgenden Romanen, nicht um die Verteidigung eines Systems durch den Autor. Er will vielmehr die Relativität der Ideen und ihrer Verwirklichung, die Welt in ihrer Unordnung und Undurchsichtigkeit schildern, was auch formal den Bruch mit dem traditionellen Roman bedeutet.

Das wichtigste Strukturmerkmal dieser Tetralogie ist die Fragmentierung. Die Erzählung spaltet sich auf in Monologe, Träume, Briefe und Tagebuchaufzeichnungen. Das Geschehen wird zeitlich und perspektivisch aufgefächert, es entwickelt sich nicht in einer linearen Steigerung, sondern eher punktuell oder in zyklischen Variationen. Diese Technik ist mit Thema und Variationen in der Musik vergleichbar. Die Chronologie der Ereignisse wird in der Gedankenwelt der Romanfiguren immer wieder in Analepsen, Prolepsen, Wiederholungen und Andeutungen gebrochen. Wichtig ist die innere, eigene Zeit, die die geschichtliche Zeit subjektiv färbt. Einige der Personen leben fast nur in der Vergangenheit, wie die Eltern Marina und Francisco und der Knecht Moisés, die sich nach den glücklichen Perioden in ihrem

---

43 Michel Host, "Avril au Portugaal", *Le Quotidien de Paris*, 18.11.86.

44 Cristina Robalo Cordeiro Oliveira, "*A Paixão*" de Almeida Faria, Coimbra 1980, S. 54 ff.

45 Ebd., S. 53.



Leben zurücksehnen. Jó und Tiago flüchten sich in eine Traumzeit, Sónia in die Hoffnung auf eine bessere Zukunft in Angola, Marta lebt in einer zeitlosen Welt der Ästhetik in Venedig.

Die "focalização interna múltipla"<sup>46</sup> ermöglicht eine vielschichtige Sicht der Welt, die sich einer eindeutigen Wertung versagt. Die Unterscheidung der verschiedenen Perspektiven wird in den Romanen konsequent durchgeführt, sie beginnt mit der Zuordnung jeder Person zu einem sprachlichen Register, das sie nach Generation, Beruf, Stand und Stimmung charakterisiert. So steht für den alten Knecht die Sprache des Gebets und der Messe<sup>47</sup>, für das Dienstmädchen Estela der dialektgefärbte, fehlerhafte Briefstil.<sup>48</sup> Das entfremdete, monotone Leben von Marina und Piedade wird durch eine Häufung von Gerundien und Infinitiven wiedergegeben, die das Subjekt der Aussage ausschalten.<sup>49</sup> Für die Eltern sind ruhige, melancholische, imperfektische Beschreibungen ihres früheren Lebens typisch<sup>50</sup>, für João Carlos und André ironische Paraphrasen auf die Sprache der Juristen<sup>51</sup> und des Militärs.<sup>52</sup>

In den beiden ersten Romanen überwiegen die Darstellungsformen der erlebten Rede und des inneren Monologs, die immer wieder abwechseln und ineinander übergehen. Die Sprache ist emotional, in kleinste Segmente geteilt, häufig durch Fragen unterbrochen. Die Zeichensetzung, Komma und Semikolon und nur am Ende des jeweiligen Fragments ein Punkt, ist ungewöhnlich und gibt unmittelbar den Gedankenstrom, fast auf die Kürze eines Atemstroms reduziert, wieder. Ein solches unruhiges Selbstgespräch zeigt das folgende Beispiel:

... Piedade não, Piedade não esquece, como esquecer-se do que lhe pertence? parece-lhe até que dormiu mal, às voltas em suor, as orelhas escaldantes, a cabeça pesada, com o reavivar daquela velha ferida; Piedade cedo aprendeu a sofrer: desde que me conheço como gente que sei o que isso é, e nada mais eu fiz que não fosse isso, suar, amochar, sofrer desde que minha mãe morreu quando eu nasci ...<sup>53</sup>

Im Laufe der Tetralogie wird die Sprache ruhiger, nüchterner, die Interpunktion konventioneller, der Text wird in Sätze und Absätze gegliedert. Allen Romanen gemeinsam ist die spielerische Behandlung der Sprache in Laut- und Wortvariationen, Neologismen, die symbolische, oft parodistische Verwendung von Metaphern und Assoziationen aus Literatur, Mythologie und Geschichte, die häufige Anwendung des Stilmittels der Ironie, der Reichtum an Adjektiven, die oftmals in der poetischen Voranstellung erscheinen, Assonanzen und Alliterationen. Trotz des großen zeitlichen Abstandes ihrer Entstehung weisen die vier Bände eine starke künstlerische Einheit auf, die neben der übereinstimmenden Struktur auf der Kohärenz der Meta-

46 Ebd., S. 21.

47 *A Paixão*, S. 44.

48 Ebd., S. 47.

49 Ebd., S. 17; *Cortes*, S. 119.

50 *A Paixão*, S. 77 f., 115.

51 *Cortes*, S. 69.

52 Ebd., S. 81 f.

53 *A Paixão*, S. 49/50.

phorik und Symbolik basiert. Die Wiederkehr bestimmter Metaphern wird bedingt durch die Obsessionen der Romanfiguren. Bilder der Nacht (noite morta, noite ... átrio da morte<sup>54</sup>; as noites são enormes lagos onde mergulho sem desejos da carne, do mundo ou da "alma", treva profunda à volta, em cima, em baixo<sup>55</sup>) stehen neben der besonders häufig gebrauchten Wassermetaphorik und ihren Variationen, Bildern des Abgrundes, des Brunnens, des Sumpfes, einer phantastischen Welt von Algen, Fischen und Reptilien, die sich zu beängstigenden Eindrücken der Auflösung und des Todes verbinden.

Der ganze Romanzyklus steht im Zeichen des ewigen Kampfes zwischen Licht und Finsternis. Marta beendet ihren letzten Brief - und Almeida Faria seine Tetralogie - mit dem Satz: "Ainda me falta encontrar a ilha dos imortais."<sup>56</sup> "Der Autor weiß, daß es nicht so wichtig ist, diese Insel der Unsterblichen zu finden, wichtiger ist, sie zu suchen. Oder sie sich zu erschreiben, indem er alle fremden Träume durchquert und alle Texte, die gesamte Fiktion, angefangen mit der, die wir "Realität" nennen, die fremde und die eigene, denn das ist die einzige Möglichkeit, auf imaginäre Weise unversehrt dem Labyrinth des Todes zu entkommen, in das uns das Leben ausgesetzt hat, ohne uns um Erlaubnis zu bitten."<sup>57</sup>

#### Almeida Faria:

RUMOR BRANCO, Lisboa 1962; 3. Aufl. 1985

A PAIXÃO, Lisboa 1965, 6. Aufl. 1986;

PASSIONSTAG, S. Fischer Verlag, Frankfurt 1968; dt. Übersetzung Curt Meyer-Clason;

LA PASSION, Gallimard, Paris 1969; Belfond, Paris 1988

CORTES, Lisboa 1978; 3. Aufl. 1986

BROTTSTYCKEN, Norstedts, Stockholm 1980;

FRAGMENTE EINER BIOGRAPHIE, Literarisches Colloquium Berlin 1980;

Auszüge in dt. Übers. v. C. Meyer-Clason u. A. Haase

LUSITÂNIA, Lisboa 1980, 5. Aufl. 1987;

LUSITÂNIA, Norstedts, Stockholm 1982;

LUSITÂNIA, Alfaguara, Madrid 1985

Auszüge in der dt. Übers. s. o.

CAVALEIRO ANDANTE, Lisboa 1983; 3. Aufl. 1987;

CHEVALIER ERRANT, Belfond, Paris 1986

Die Zitate aus den Romanen stammen aus der jeweils letzten Auflage.

---

54 Ebd., S. 39.

55 *Cavaleiro Andante*, S. 182.

56 Ebd., S. 321.

57 Eduardo Lourenço, "Travessia de textos e busca de sinais no labirinto da morte" Vorwort zu *Cavaleiro Andante*, S. 13.

## Literatur

Diogo Pires Aurélio:

*O Próprio Dizer*, Imprensa Nacional, Lisboa 1984

Manuel Gusmão:

"Cortes: a paixão de um tempo de desgosto", Vorwort zu *Cortes*, Lisboa 1986

Michel Host:

"Avril du Portugraal", *Le Quotidien de Paris*, 10.11.86

Maria Lúcia Lepecki:

*Sobreimpressões - Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Caminho, Lisboa 1988

Eduardo Lourenço:

"Uma Literatura Desenvolta", *O Tempo e o Modo*, Lisboa, Oktober 1966

Eduardo Lourenço:

"Travessia de textos e busca de sinais no labirinto da morte", Vorwort zu *Cavaleiro Andante*, Lisboa 1987

Eduardo Lourenço:

"Literatura e Revolução", *Colóquio Letras* 78, Lisboa 1984

Oscar Lopes:

"Ecce Homo: Uma dialéctica do sujeito", Vorwort zu *A Paixão*, Lisboa 1986

Vasco Graça Moura:

"Várias Vozes", *Presença*, Lisboa 1987

Cristina Oliveira:

*"A Paixão" de Almeida Faria*, Coimbra 1980

Cristina Oliveira:

"Um Itinerário", *Colóquio Letras* 69, Lisboa 1982

Luís de Sousa Rebelo:

"*Lusitânia* ou os Males da Pátria", Vorwort zu *Lusitânia*, Lisboa 1987

Maria Alzira Seixo:

*A Palavra do Romance*, Lisboa 1986

Antonio Tabucchi:

*Il Salazarismo come "Condizione Umana" in Due Romanzi del Periodo Buio*, Il Ponte, Firenze 1976